
HISTORISCHE MONATSBLÄTTER für die Provinz Posen

Jahrgang XII | Posen, März 1911 | Nr. 3

Jesuitendramen in Posen ums Jahr 1600.

Von
Oscar Wieselgren (Upsala).

In dem dritten Jahrgang der Zeitschrift der Hist. Ges. berichtete Johannes Bolte über eine Dramenhandschrift in der Universitätsbibliothek zu Upsala, die einige einst in Posen aufgeführte lateinische Jesuitendramen enthält. Die Titel der Dramen sowie die Notizen über ihre Aufführung teilt er mit, zu einer näheren Untersuchung hatte er jedoch keine Gelegenheit. Seit jener Zeit hat die literaturgeschichtliche Forschung mehr und mehr ihre Aufmerksamkeit dem Drama der Jesuiten zugewendet. Schon besitzen wir eine Reihe bedeutender Monographien zur Geschichte des Jesuitendramas, wenn auch eine übersichtliche Gesamtdarstellung leider noch immer vermisst wird. Bei der Bedeutung des Gegenstandes scheint es mir nicht überflüssig, etwas näher auf die Posener Dramen einzugehen.

Die Handschrift, die in der Bibliothek die Signatur R. 380 trägt, ist ein schöner Foliant, in gepresstem Kalbsleder gebunden. Der Rückentitel lautet: Tragaediae scriptae. Die Provenienz wird durch eine Inskription auf dem ersten Blatte angegeben: Collegii Posnaniensis Societatis Jesu. In den Katalogen des Posener Kollegiums, die ebenfalls, wie schon Bolte bemerkt hat, in Upsala aufbewahrt sind (Sign. U. 275—276), habe ich dieselbe nicht wiederfinden können.

Die Notizen, die Bolte mitgeteilt hat, wiederhole ich nicht. Dagegen ist es meine Absicht, eine Inhaltsübersicht der Dramen

sowie einige literaturgeschichtliche Bemerkungen zu denselben zu liefern. Die Dramen werden in der Ordnung aufgeführt, wie sie in der Handschrift vorliegen.

1. Odostratocles, Drama comicum. Der Inhalt des Dramas ist eine moralische Bekehrungsgeschichte. Odostratocles ist ein Räuberhäuptling, der, wie es seinem Gewerbe ziemt, von Raub und Mord lebt. Jedoch trotz seines wilden Lebens hat er von seiner Kindheit eine fromme Gewohnheit beibehalten: täglich betet er ein Ave Maria zur Ehre der heiligen Jungfrau. Um ihn zu verleiten, von dieser Gewohnheit abzustehen, nimmt der Teufel Corax menschliche Gestalt an und wird bei den Räubern in Dienst genommen. Durch seine Schlauheit gelingt es ihm auch, als Leibdiener bei Odostratocles angestellt zu werden. Jetzt fängt er seine Arbeit an: immer und immer wieder sucht er seinen Herrn zu überreden, von seinem Beten abzustehen, doch vergebens. Der Räuber hängt an seiner alten Gewohnheit fest. Schon ist Corax vierzehn Jahre lang ein Mitglied der Räuberbande gewesen, da sieht er seine Pläne endgültig gekreuzt. Ein frommer Priester wird von den Räubern gefangen. Wie er Corax erblickt, versteht er, wessen Geistes Kind er sei. Er zwingt ihn, seine rechte Art zu offenbaren: Der Teufel fährt wieder nach der Hölle, von wo er kam; die Räuber, die jetzt ihr schlechtes Leben bereuen, bekehren sich und folgen dem Priester [1]).

Der Verfasser dieses Dramas hat sein Motiv aus dem mittelalterlichen Novellenschatz geholt, wo es uns in mehreren Varianten begegnet. Im grossen und ganzen hat er die Legende ohne Abweichungen dramatisiert. Nur einige Szenen, wo die Räuber in Ausübung ihres Gewerbes dargestellt sind, hat er selbst zugedichtet. Diese sind indessen nicht ohne Verve geschrieben; und bei der Aufführung möchten sie wohl ihre Wirkung nicht verfehlt haben.

2. Faelicitas, Tragedia. Der Verfasser hat die wohlbekannte Märtyrergeschichte von Felicitas und ihren sieben Söhnen dramatisiert. Unter den Dramen des Jesuitenordens befinden sich zahlreiche Varianten dieses Motivs. Bolte hat besonders auf Nicolaus Caussius Tragödie vom Jahre 1620 hingewiesen, die später von Andreas Gryphius übertragen wurde. Das Drama unserer Handschrift gibt die Geschichte in ihren Hauptzügen unverändert wieder. Die Charakterzeichnung ist sehr schematisch;

---

[1]) Ein Drama mit ähnlichem Motiv wurde am 6. September 1660 im Jesuitengymnasium zu Mindelheim (Bayern) aufgeführt. Die Handschrift befindet sich in der Königlichen Bibliothek zu Stockholm. Der Titel lautet: Marinus beatissimae Mariae Virginis libertus, oder wunderbarlicher Weise durch ein U. L. F. Bildnis Freigelassener. Der Teufel spielt aber hier eine weniger bedeutende Rolle. Das Drama wird hauptsächlich durch die Räuberszenen ausgefüllt.

besonders gilt dies von der Darstellung der christlichen Glaubenshelden. Den Heiden hat eigentümlicherweise der Verfasser weit mehr Interesse entgegengebracht. Sie sind nicht, wie es so oft der Fall ist, als blutdürstige Tyrannen dargestellt, sondern zeigen ganz menschliche Charakterzüge.

Mit Hinsicht auf die szenische Darstellung möchte ich ein Detail hervorheben. Der Verfasser hat mit gutem szenischem Blicke die Gelegenheit ergriffen, eine grosse Paradeszene einzulegen, um dadurch in seinem an Ereignissen armen Drama etwas Abwechslung zu schaffen. Im ersten Akte führt er die grosse heidnische Opferprozession über die Bühne: „Prodibunt pontifices et sacerdotes salii et ministri sacrorum“ lautet die Anweisung in dem Texte, „aliquot portantes thus, idola et hostias maiores minores ducentes, vestiti omnes more antiquo. Cymbola, tibiae, cornua sonabunt.“ Das Theater des Posener Kollegiums mag wohl hier seine grösstmögliche Dekorationspracht entfaltet haben.

3. Philopater seu Pietas, Drama comico-tragicum. Wie Bolte bemerkt hat, ist das Motiv dieses Dramas aus der Erzählungsliteratur des Mittelalters geholt. Zwei Prinzen, Thelegonus und Philopater, wetteifern um die Krone ihres kürzlich verstorbenen Vaters. Auf dem Totenbette bestimmte dieser, dass man seine Söhne, um ihre Gesinnung auszuforschen, auf die Probe setzen sollte: der würde die Krone erben, der mit einem Pfeile den Leichnam seines Vaters ins Herz zu treffen vermochte. Thelegonus, der ältere Bruder, erklärt sich zur Probe bereit, der jüngere aber, Philopater, weigert sich entschieden, eine solche unerhörte Missetat zu begehen. Wegen seiner kindlichen Pietät wird er jetzt zum König erwählt.

Die Schlußszene des Dramas ist in ihrer Art bemerkenswert. Nach dem letzten Chorliede tritt ein Senator hervor, um Philopater mitzuteilen, dass die Schuljugend des Reiches an diesem Tage die feierliche Belohnung ihrer Studien erwartet. Die Kinder des Jesuitenkollegiums treten heran, und die Preisausgabe wird von Philopater unter ganz theatralischen Zeremonien verrichtet. Die Vorliebe der Jesuiten für das Theater war dermassen gross, dass sie sogar die Details der Schularbeit in den Rahmen des Dramas hereinzogen.

4. Eutropius, Tragaedia. Der Verfasser hat hier selbst seine Quelle angegeben; der Stoff ist aus dem fünften Teile der Annales ecclesiastici von Caesar Baronius geschöpft. Aus den Notizen, die Baronius von dem Eunuchen Eutropius (Ende des 4. Jahrhunderts) mitgeteilt hat, bildete der Jesuitenpater Gregorius Cnapius ein biographisches Drama mit sehr starker Tendenz. Eutropius, der allmächtige Minister des Kaisers Arcadius, ist ein erbitterter Feind der christlichen Religion. So weit es ihm nur

möglich ist, sucht er die Machtstellung der Kirche zu schwächen. Unter anderm lässt er das Gesetz des Asylrechts der Kirchen aufheben. Wegen dieses Frevels wird er von Gott wunderbarer Weise gestraft. Durch eine Soldatenrevolte gestürzt, muss er, um sein Leben zu retten, in eine dieser Kirchen fliehen, deren Unkränkbarkeit er selbst aufgehoben hat. In der äussersten Gefahr tritt ihm indessen ein Helfer entgegen, der Patriarch von Konstantinopel, Johannes Chrysostomos. Mit seiner Überredungskunst und seiner grossen Autorität gelingt es ihm, das Leben des verhassten Ministers zu retten, Eutropius wird des Landes verwiesen, und den Kirchen wird das alte Asylrecht durch ein neues Gesetz wiedergegeben. Technisch oder dramatisch interessante Einzelheiten finden wir in diesem Drama nicht, wohl aber mehrere Stellen, die sich durch eine gute lateinische Diktion auszeichnen.

5. Mauritius, Tragaedia. In seiner Aufzählung des Inhaltes der Handschrift hat Bolte hier eine Notiz aufgenommen, so lautend: „Deest finis". Dies ist auch ganz richtig, doch hat er die Notiz nicht in ihrer vollständigen Gestalt wiedergegeben. In unverkürzter Form lautet sie: Deest finis id est scena (unlesbares Wort) et altera. Nachdem folgen noch einige Worte von anderer Hand: Subito facta, subito data, applausum tamen ab apparatu et actoribus et ipsa materia tragica habuit maximum. Eine Jahreszahl wird leider vermisst.

Bei Durchlesung des Dramas sieht man sogleich, dass der Text in beinahe ganz vollständiger Gestalt vorliegt. Das Motiv hat der Verfasser aus der byzantinischen Geschichte geholt. Mauritius (Maurinkios), Kaiser von Byzans, weigert sich, seine bei den Avaren gefangenen Soldaten loszukaufen. In seinem Zorne über die abschlägige Antwort lässt der Avarenhäuptling die Gefangenen töten. Bei der Nachricht dieses Blutbades bricht in der byzantinischen Armee eine allgemeine Meuterei aus, Mauritius wird entthront und die Kaiserwürde dem Centurionen Phokas überliefert. Mauritius mit seinen sieben Söhnen werden nach der Einnahme von Konstantinopel hingerichtet.

Obgleich der Verfasser seine Quelle nicht nennt, scheint es mir glaublich, dass er seinen Stoff in den Annalen des Baronius gefunden hat (Vol. VIII, zum Jahre 602). Die Einzelheiten des Dramas stimmen im allgemeinen mit der Darstellung des Kirchenhistorikers überein. Die Geschichte des Kaisers Mauritius ist übrigens bei den Jesuiten sehr beliebt gewesen. Sie bietet sozusagen ein Gegenstück zur Felicitaslegende [1]. Der Grund

[1] Unter den von Bahlmann in seinem bekannten Werke verzeichneten Stücken befinden sich nicht weniger als vier Mauritiusdramen. (Zentralblatt für Bibliothekswesen, Beiheft XV. (Leipzig 1896): Jesuitendramen der niederrheinischen Ordensprovinz, S. 21, 78, 101, 110. Willi Harring, Andreas Gryphius und das Drama der Jesuiten. (Halle 1907) S. 17.

dieses Verhältnisses darf wohl in dem Charakter der Hauptperson gesucht werden. Wie Felicitas ist er eine Variante eines in der Jesuitendramatik sehr beliebten Typus: der leidende Märtyrer, der ohne jede Klage die schwersten Schicksalsschläge entgegennimmt, „mit wunderbarlicher Geduld allen betrübten Christen zum Exempel", um ein Programm vom Jahre 1652 zu zitieren. In der allgemeinen Literaturgeschichte ist dieser Typus von besonderer Bedeutung. Bei Vondel, Gryphius und anderen finden wir ihn in zahlreichen Varianten wieder. Teilweise ist er von Seneca beeinflusst, das Drama der Jesuiten hat aber sicherlich vielfach zu seiner Ausbildung beigetragen [1]).

6. Belisarius, Tragaedia. Dies Drama behandelt die letzte Zeit des byzantinischen Feldherrn. Eine Verschwörung gegen Justinianus, zu deren Mitgliedern Belisarius zählt, wird entdeckt, die Anstifter mit dem Tode bestraft, Belisarius aber seines Amtes entsetzt und geblendet. Die letzten Szenen zeigen ihn in seiner Erniedrigung. Schliesslich sendet Gott ihm einen Engel, um ihm mitzuteilen, dass er jetzt die gerechte Strafe leide für seine Verbrechen gegen den heiligen Papst Sylverius, den er einst verfolgt hat. Belisarius bereut seine Sünde und fleht zu Gott um Verzeihung, die ihm auch zuteil wird.

Diese Wendung des Dramas zeigt deutlich, dass auch hier Baronius die Quelle gewesen ist. In seiner Schilderung der Geschichte Belisars (Vol. VII, zum Jahre 561) hebt dieser mit Stärke hervor, dass sein Untergang nicht als ein Werk des blinden Zufalls betrachtet werden darf: „Ethnicorum sint ista lamenta". Wer ein rechter Christ ist, der muss verstehen, dass Belisar die Strafe seines Frevels gegen das Oberhaupt der heiligen römischen Kirche leide [2]).

In dieser Begründung hat selbstverständlich der jesuitische Verfasser den Grundgedanken des Dramas gefunden. Das Motiv aber hat auch andere Vorteile, freilich mehr in weltlicher Hinsicht. Die Darstellung der kriegerischen Taten Belisars sowie die Szenen aus dem byzantinischen Hofleben konnten für farbenreiche Theatereffekte ausgebeutet werden, die einen bleibenden Eindruck bei den Zuschauern hinterliessen. Der Verfasser unseres Dramas hat sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen. Besonders

[1]) Vergl. das treffliche Werk von Paul Stachel: Seneca und das deutsche Renaissancedrama (Berlin 1907), wo der Verfasser in vielen Fällen das rechte Wort gefunden hat. Der Einfluss des Jesuitendramas könnte indessen vielleicht etwas mehr betont werden.

[2]) Vgl. N. Lebermanns übrigens sehr ungenügende Arbeit: Belisar in der Literatur der romanischen und germanischen Nationen (Diss. Heidelberg 1899), S. 23ff. Dazu die inhaltsreiche Besprechung von A. L. Stiefel in Kochs Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte, I (1901) S. 136. 899.

möchte ich den ersten Akt hervorheben. Die Anfangsszene freilich ist gänzlich nach dem altbewährten Muster Senecas geformt: ein Dialog zwischen dem Geiste Amalasunthas und Tisiphone; der Rest des Aktes aber erinnert beinahe an ein englisches Chronicle-play. Mit der Freiheit im Verhältnis zu den Regeln, die wir so oft im Drama der Jesuiten bemerken, hat der Verfasser hier die Szene nach Italien verlegt. (Das Drama spielt hauptsächlich in Konstantinopel). Auf offener Bühne hält Belisar Kriegsrat mit seinen Befehlshabern, die durch Waffengetöse ihren Beifall äussern. Schliesslich führt er sein Heer zum Anfall gegen Rom. Die Bühne füllt sich mit Soldaten, schon suchen die ersten die Mauer zu besteigen, da erscheint Vitiges, der König der Gothen, um Frieden von dem Sieger zu erbitten.

Kaum gelingt es Belisar, seine Truppen zurückzuziehen, endlich aber gehorchen sie dem Befehle des Feldherrn, und das Heer bereitet sich zum feierlichen Einzuge in das eroberte Rom.

Bei der Aufführung möchten wohl die Szenen einige Ähnlichkeit mit den Schlachtbildern der englischen Bühne gezeigt haben, zum Beispiel mit der Belagerung von Honfleur in Henry V. Ob hier wirklich eine Einwirkung der schauspielerischen Technik der Wandertruppen vorliegt, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Das Drama muss ja in den ersten Jahren des siebzehnten Jahrhunderts geschrieben sein, und die englischen Komödianten waren damals nicht häufige Gäste in Deutschland. Ganz unglaublich scheint eine solche Annahme doch nicht. Vielleicht könnte sie eine Bestätigung finden in einer Szene (V. 5), die in rücksichtslosem Realismus mit den Darstellungen der Wanderkomödianten wetteifern kann: vor den Augen der Zuschauer lässt Justinian Belisar blenden. Der Kaiser will sich an seinem trügerischen Feldherrn schrecklich rächen:

Justinianus: Parum una mors est, millies mortem feras. Rape hunc scelestum, lictor, eius lumina.
Belisarius: Mihi cruentas lictor admovet manus.
Lictor: Protende vultum, admitte ferrum et dexteram.
Belisarius: O dira carnificis manus, lucem eripit.

In dieser technisch an die Blendung in König Lear erinnernden Szene finden wir jedenfalls eine neue Probe der Unabhängigkeit des Jesuiten-Dramas von den Regeln der klassischen Ästhetik. Auf welche Art die Szene dargestellt worden ist, lässt sich bei gänzlicher Abwesenheit aller Regieanweisungen nicht sagen.

7. Dem Belisardrama folgen in der Handschrift einige dramatische Fragmente, die von Bolte nicht verzeichnet sind, deren Interesse auch sehr gering ist. Näheres Eingehen ist hier

überflüssig. Dasselbe gilt auch von den Gelegenheitsstücken, deren Titel Bolte in seiner Liste genannt hat. Sie weichen in keiner Hinsicht von dem wohlbekannten Muster dieses Genre ab.

8. Ein Drama ohne Titel von Franciskus. Eine Bekehrungsgeschichte aus der englischen Kirche. Franciskus, der ein fanatischer Anhänger der Reformation ist, wird aus seinem Irrtum gerissen und kehrt zur katholischen Kirche zurück. Die Quelle ist nicht genannt. Bei der Aufführung wurden vermutlich in den Zwischenakten die in der Handschrift nachfolgenden Intermedien eingelegt; in recht drastischer Weise werden hier einige dogmatische Fragen erörtert um zu zeigen, wie sich die Ketzer untereinander zerreissen.

9. Ein Drama gleichfalls ohne Titel, das Bolte unter dem Namen Polykrates verzeichnet. Polykrates aber spielt im Drama eine sehr unbedeutende Rolle. Nach der Hauptperson möchte man es Antithemius nennen. Die Handlung des Dramas ist sehr dürftig. Antithemius ist reich und mächtig, führt aber ein gottloses Leben. Ein Sturz vom Pferde legt ihn auf das Sterbebett, er wird von seinem Schutzengel gemahnt, seine Taten zu bereuen und Gnade bei der Himmelskönigin zu erbitten, seine Sünden scheinen ihm jedoch zu schwer, und er stirbt in Verzweiflung. Die Teufel bemächtigen sich sogleich seiner Seele, um sie in die Hölle zu schleppen. Seine Freunde, die ihm ein christliches Begräbnis geben wollen, werden von den Teufeln verhindert. In der letzten Szene sehen wir die Anima damnata vor den Toren der Hölle von Dämonen begleitet und über ihr Unglück klagend.

Das Motiv macht einen ganz mittelalterlichen Eindruck, etwa wie eine dramatisierte Szene aus der Ars moriendi. Die Typen und Szenen sind in grober Holzschnittsmanier gezeichnet; künstlerisches Interesse scheint den Verfasser nicht beseelt zu haben.

10. De vita aulica dialogus, in quo duo aulici Theodosii senioris producuntur, qui ex lectione vitae Sancti Antonii nuncium seculo remiserunt, qua de re scribit S. Augustinus lib. 8 Confessionum Cap. 6. Wie es hier angegeben ist, hat der Verfasser dieses Stückes die bekannte Schilderung des Augustinus dramatisiert. Der Stoff ist für solche Behandlung gar nicht geeignet; es fehlt ihm gänzlich am dramatischen Interesse. Wir haben vor uns kein Drama sondern eine sehr erbauliche, leider aber auch sehr langweilige Predigt in fünf Akten. Literaturgeschichtlich ist dies Schauspiel nur von geringem Wert.

Schliesslich soll die Frage über die Verfasser in Kürze erörtert werden. In Boltes Aufzeichnungen sind die Notizen der Handschrift mitgeteilt. Felicitas, Philopater und Eutropius

werden sämtlich dem Jesuitenpater Gregorius Cnapius (Grzegorz Knapski) zugeschrieben[1]. Mit Rücksicht auf die deutliche stilistische und kompositorische Übereinstimmung scheint es nicht unmöglich, dass auch Odostratocles, Mauritius und Belisarius von ihm herrühren. Die drei letzten Dramen dagegen, Franciskus, Antithemius und De vita aulica, deuten durch ihre gänzlich verschiedenartigen Eigenschaften (besonders die technischen Mängel sind hier ausschlaggebend) auf eine andere Hand, möglicherweise die eines uns unbekannten Mitgliedes des Posener Jesuitenkollegs. Sicheres lässt sich bei dem Schweigen der Handschrift in diesen Fragen nicht ermitteln.

Zur Theaterfrage in südpreussischer Zeit.

Von

R. Prümers.

Dem Theaterdirektor Karl Doebbelin war bekanntlich unter dem 1. Juni 1795 ein Privileg für theatralische Aufführungen in Südpreussen verliehen. Damit war er von jeglicher Konkurrenz befreit, und wenn trotzdem eine solche sich ans Licht wagte, wusste er sich ihrer erfolgreich zu erwehren, wurde hierin auch von der Behörde unterstützt.

Im Oktober des Jahres 1801 machte der Polizeibürgermeister Kuntze zu Lissa dem Kriegs- und Domainenrat Hirschfeld die Mitteilung, es solle zu Lissa ein Theater erbaut und auf diesem Komödie gespielt werden. Daraufhin brachte Hirschfeld dem Magistrat das Verbot in Erinnerung, nach welchem allen und jeden Schauspielern, die nicht express auf die Provinz Südpreussen konzessioniert seien, die Produzierung ihrer Künste untersagt wäre.

Nun hatte sich aber bereits ein aus Berlin gebürtiger Schauspieldirektor Heinrich D. Glück in Lissa eingefunden, der die Erlaubnis zu Vorstellungen nachsuchte. Da er jedoch keine Konzession aufzuweisen hatte, wurde er mit seinem Gesuche abgewiesen. Trotzdem hatte er dieses Verbotes ungeachtet und obgleich die Benachrichtigung hiervon durch seine Namensunterschrift von ihm anerkannt war, auf dem dortigen Schlosse mit Bewilligung der verwitweten Fürstin Sulkowska ein Theater erbaut und schon mit dem Spielen angefangen. Von der Fürstin

[1] Vgl. Stanislaw Załęski, Jesuici w Polsce, Bd. III Lemberg 1901, S. 698. (Diese Hinweisung verdanke ich meinem Freunde Privatdoz. Dr. H. Almquist.)

als Grundherrschaft waren ihm auf seine Klage, dass der Magistrat ihm die Aufführungen untersagt habe, nicht nur Zimmer im Schlosse zu seinem und seiner Gesellschaft Aufenthalt, sondern auch ein Salon zum Theater angewiesen und ihm „die Erlaubnis zur Produzierung derer Komödien für das hiesige Publikum ertheilt und ihn wieder alle etwaige Verantwortung bey der höchsten Behörde zu Posen zu protegieren versprochen.“ „Aus diesem erheblichen Grunde, und da ihn die Grundherrschaft auf ihrem Schlosse die Erlaubnis hierzu erteilet, konnten wir uns nicht erlauben, uns darwieder aufzulehnen und solches durch unseren Widerspruch mittelst gewaltsamer Eingriffe in ihre Territorialrechte zu hindern.“ Glück habe eine Konzession für das Herzogtum Magdeburg, sei auch Willens, eine solche für alle königlichen Provinzen nachzusuchen. In Schlesien sei ihm zu Sagan, Sprottau und Freystadt in Rücksicht darauf, dass er Landeskind sei, die Eröffnung des Theaters auch ohne Konzession ohne Widerspruch von den Behörden gestattet worden.

Man sieht, die Ehrfurcht vor der Grundherrschaft steckte dem Lissaer Magistrate noch aus polnischer Zeit im Blute. Die Kammer aber, die sich eine solche Eigenmächtigkeit nicht gefallen lassen wollte, erliess unter dem 13. Oktober eine Verfügung, dass die Vorstellungen des Glück zu schliessen seien, weil Doebbelin nach seinem Privileg allein das Recht habe, in Südpreussen Theater zu spielen. Wenn auch die Vorstellungen ganz auf Kosten der Fürstin und nicht gegen ein Entree-Geld geschähen, seien sie trotzdem zu untersagen, falls Glück nicht von Doebbelin hierzu die Erlaubnis erhalten habe. Der Fürstin aber sei zu bedeuten, dass sie allein dafür verhaftet bleibe, wenn von Doebbelin etwa eine Klage gegen das dem Glück bis dahin erlaubte Spielen angestrengt werden sollte.

Fürstin Sulkowska, die nach ihrer Ansicht berechtigt war, als Erbherrschaft vermöge der ihr als Grundherrschaft zustehenden Befugnis die Genehmigung zur Eröffnung des Theaters zu geben, hat sich bei der Verfügung der Kammer nicht beruhigt; wenigstens ersehen wir aus den Akten, dass dem Glück unter dem 21. November verstattet wurde, theatralische Vorstellungen zu geben, unter der Bedingung, bis zu einer bestimmten Zeit sich die Legitimation hierzu von Doebbelin für die Zukunft zu verschaffen. Als jedoch diese Frist verstrichen war, erfolgte am 9. Januar 1802 endgültig die Schliessung des Theaters[1]).

In seiner Geschichte des Theaters in Posen, besonders in südpreussischer Zeit, erwähnt H. Ehrenberg, dass im Jahre 1803 die Riesamsche Schauspielergesellschaft aus Oels in Posen Vorstellungen gegeben habe.

---

[1]) Akten im Kgl. Staatsarchive zu Posen: Dep. Lissa C. II e Nr. 17.

Dieses Unternehmen hat nun wohl Karl Doebbelin als eine Beeinträchtigung seines Privilegs für Schauspielaufführungen in Südpreussen empfunden. Verhandlungen hierüber mit dem Direktor Franz Riesam führten am 13. Juni 1804 zu einem Vertrage, nach welchem Doebbelin sich mit deutschen theatralischen Vorstellungen durch seine eigene Truppe in Südpreussen auf die Städte Warschau, Posen, Kalisch, Petrikau, Lowicz, und in Neuostpreussen auf Płock beschränkte, während es dem Riesam freistand, in allen übrigen südpreussischen Städten, auf die das Doebbelinsche Privileg sich erstreckte, zu spielen. Als Entschädigung sollte Riesam jährlich 200 Rthl. in vierteljährigen Raten pränumerando bezahlen, auch musste er selbstverständlich alle Unkosten in den ihm abgetretenen Städten übernehmen, sowie seine eigene Garderobe und Dekorationen unterhalten.

Die um Genehmigung dieses Vertrages angegangene Kriegs- und Domänenkammer zu Posen entschied jedoch, „dass da allerhöchsten Orts festgesetzt ist, dass wenn der Doebbelin mit seiner Schauspieler-Gesellschaft in der Provintz Südpreussen nicht gegenwärtig ist und theatralische Vorstellungen giebt, eine jede andere Gesellschaft, die sich darum bewirbt und qualifizirt befunden wird, die Erlaubnis zu dergleichen Vorstellungen in deutscher Sprache erhalten kann, nur auf diesen Fall, dass der Doebbelin mit seiner Gesellschaft in Südpreussen ist, das mit dem p. Riesam getroffene Abkommen genehmigt werden kann, indem die Königl. Krieges- und Domänencammer sich gegentheils das Recht vorbehält, einer andern, wenn auch nicht der Riesamschen Gesellschaft, die vorgedachte Erlaubnis zu ertheilen“ [1]).

Literarische Mitteilungen.

Hennig B., Elisa Radziwill. Ein Leben in Liebe und Leid. Unveröffentlichte Briefe der Jahre 1820—1834. Zweite Auflage. Mit 8 Abbildungen. E. S. Mittler & Sohn, Berlin 1911.

Vor 2 Jahren veröffentlichte Oswald Bär, der schon früher ein kleines Buch über Elisa Radziwill herausgegeben hat, eine Briefsammlung [2]), deren Hauptbestandteile Briefe Elisa Radziwills an ihre Pflegeschwester Blanche von Wildenbruch aus den Jahren 1826—1834 bilden. Ein vollständiges Bild vom Leben und Charakter Elisas, wie es ihm bei Abfassung seines Buches vor-

[1]) Akten im Kgl. Staatsarchiv zu Posen: Dep. Lissa C. II b. Nr. 7 Bl. 92ff.

[2]) Prinzess Elisa Radziwill. Ein Lebensbild. Berlin 1908.

schwebte, konnte Bär auf der Grundlage dieser Briefe nicht geben, weil Blanche das Radziwillsche Haus erst im Jahre 1826 verliess, als die wichtigste Epoche im Leben Elisas, die Zeit ihrer Liebe zum Prinzen Wilhelm, bereits vollständig abgeschlossen war. Dieses Buch von Bär gab aber den Eigentümern der in vorliegendem Buch veröffentlichten Briefsammlung den entscheidenden Anstoss, diese authentischen Zeugnisse von Elisa Radziwills Leben und Empfinden der Öffentlichkeit zu übergeben. Sie besteht vornehmlich aus Briefen, die Elisa und ihre Mutter in den Jahren 1820 bis 1834 an Gräfin Lulu Stosch geb. v. Kleist, Elisas intimste Freundin, geschrieben haben. Eine reichhaltige Sammlung von Briefen der Familie von Kleist, d. h. Lulus, ihrer Mutter und ihres Bruders, vervollständigt den Nachlass der Gräfin Stosch und bestätigt und ergänzt die Briefe Elisas. Die Briefe Elisas an Lulu übertreffen den Wert der Briefe an Blanche von Wildenbruch einmal aus dem bereits angeführten Grunde, da die Briefe an Blanche erst mit dem Jahre 1826 beginnen, dann aber stand Lulu von Stosch Elisa innerlich viel näher als Blanche. Noch eine weitere sehr wichtige Quelle konnte Hennig für seine Arbeit benutzen. Der Königliche Hausarchivar Archivrat Dr. Schuster, der die umfang- und inhaltsreiche Korrespondenz der Fürstin Radziwill, der Mutter Elisas, und ihrer Freundin Marianne, der als Prinzess Wilhelm bekannten Schwägerin König Friedrich Wilhelm III., bearbeitet, gab nämlich dem Herausgeber die Erlaubnis, seine eigenen Auszüge aus dieser Korrespondenz in weitestem Umfange in sein Buch aufzunehmen.

Hennig behandelt seinen Stoff in einer ziemlich umfangreichen Einleitung und 6 Kapiteln. In der gründlich durchgearbeiteten Einleitung äussert er sich ausführlich über das Ebenbürtigkeitsproblem, kommt aber bei der Verworrenheit der Rechtslage zu keiner eigentlichen Entscheidung und empfiehlt dringend die Anfertigung einer juristischen Spezialuntersuchung hierüber. Weiter gibt er recht scharfe und bestimmte Charakteristiken des Fürsten wie der Fürstin Radziwill, Blanche von Wildenbruchs, der Familie von Kleist und Elisas.

Die ersten 3 Kapitel umfassen die Jahre 1820—1826, die Zeit der Verlobungsverhandlungen. Über die Verlobungsverhandlungen waren wir bisher der Hauptsache nach nur durch die Aufzeichnungen der Zeitgenossen und, soweit die Adoptionsangelegenheit durch den russischen Kaiser in Frage kommt, durch einen Aufsatz von Schiemann (Historische Zeitschrift Bd. 80) unterrichtet. Mit Hilfe des neu erschlossenen Materials war es dem Herausgeber nunmehr möglich, tiefer in die Verlobungsverhandlungen einzudringen. Von dem ersten Zusammentreffen Elisas mit Prinz Wilhelm wusste man wenig mehr

als die Tatsache, dass es stattgefunden hatte. In einem neu veröffentlichtem Briefe vom Juni 1820 schildert nun Elisa die äusseren Umstände, unter denen diese Begegnung stattfand, aufs ausführlichste.

Wie sich ihre Trennung vom Prinzen Wilhelm vollzog, nachdem im März 1822 der König vom Prinzen Wilhelm Entsagung gefordert hatte, enthüllt hier zum ersten mal ein eigener Brief Elisas aus dem Juli 1822. Die Briefe des Jahres 1823 beschäftigen sich hauptsächlich mit den Angelegenheiten der Lulu von Kleist. Über die Verhandlungen des Jahres 1824 schweigen die Briefe Elisas. Am Ende des Jahres 1824 wurde die ablehnende Antwort des russischen Kaisers, Elisa zu adoptieren, bekannt. Gleichzeitig tauchte das Projekt der Adoption durch den Prinzen August, den Bruder der Prinzessin Luise, auf. Nunmehr scheinen alle Schwierigkeiten beseitigt, und es folgte ein Jahr durch keine Zweifel mehr getrübten Liebesglücks. Die Briefe Elisas aus dem Jahre 1825, die mit einer Schilderung des ersten Wiedersehens mit dem Prinzen im Januar in Posen beginnen, können ihrem Inhalt und Charakter nach als die Briefe einer Braut betrachtet werden. Sie sind zwar an Lulu gerichtet, aber da sie in dem Bewustsein geschrieben sind, dass Prinz Wilhelm sie lesen werde, kommt ihnen der Wert und die Bedeutung einer Korrespondenz mit dem Prinzen selbst zu. Über Elisas Charakter und Liebe geben sie wichtige Aufschlüsse. Wie die Briefe des Vorjahrs beginnen die aus dem Jahre 1826 wiederum mit der Schilderung eines Besuches, den der Prinz im Januar in Posen abstattete. Über ihre Empfindungen schweigt Elisa in den Briefen des ersten Halbjahres, es werden in ihnen meist nur die Angelegenheiten ihrer Angehörigen behandelt. Das dritte Kapitel schliesst mit einem erschütternden Brief vom 31. Juli 1826, den die Prinzessin unter dem Eindruck der schonenden Mitteilungen ihrer Mutter von dem endgültigen Abbruch der Beziehungen schrieb und aus dem hervorgeht, wie tief diese tragische Liebe in der Prinzessin Wurzel gefasst hatte. Wo in diesen Jahren 1820—26 die Quelle der Briefe Elisas schweigt, geben die Briefe ihrer Mutter an die Prinzessin Marianne wertvolle Ergänzungen. Aus ihnen erfährt man viele neue und interessante Einzelheiten über das Verhalten des Prinzen Wilhelm bei dem gemeinsamen Aufenthalt mit der Familie Radziwill in Schlesien im Sommer 1820, wo der Prinz eine starke Reserve Elisa gegenüber für nötig hielt. Ferner geben sie Einzelheiten über die Verhandlungen des Jahres 1824 und das Drängen sowohl des Prinzen wie der Prinzessin Luise nach einer Entscheidung.

Das vierte Kapitel nimmt eine Sonderstellung ein. Die fortlaufende Reihe der Briefe Elisas hat der Herausgeber hier unter-

brochen, hauptsächlich um den Gründen für das schnelle Absterben der Liebe Elisas zum Prinzen Wilhelm nachzugehen. Für die Charakterisierung Elisas ist dieses Kapitel sehr wertvoll. An der Hand hauptsächlich von Briefen der Prinzessin Luise weist der Herausgeber nach, dass im Gegensatz zu bisherigen Behauptungen weder von Elisa noch ihren Angehörigen dem Prinzen jemals ein Vorwurf daraus gemacht ist, dass er dem königlichen Befehl gehorchend die Beziehungen abbrach. Das Kapitel schliesst mit einem schönen Bericht der Prinzessin Luise an die Prinzessin Marianne über den letzten Abschied, den Elisa von dem Prinzen Wilhelm vor seiner Verheiratung im Juni 1829 nahm.

Das fünfte Kapitel enthält die Briefe aus der zweiten Hälfte des Jahres 1826 bis zum Jahre 1829. Der Wert der Briefe aus diesen Jahren liegt ausschliesslich in dem eigenartigen oft tief bewegten Innenleben Elisas, das sie enthüllen. Über die Begegnungen mit dem preussischen Hof im Jahre 1829 und 1830 bringen sie nichts, was besonderes Interesse beanspruchen könnte.

Das sechste Kapitel behandelt die drei letzten Lebensjahre Elisas. Es beginnt mit einem ausführlichen Exkurs des Herausgebers über den Fürsten Schwarzenberg. Es folgt dann eine lange Reihe von Briefen Elisas wie ihrer Mutter aus der Zeit der Schwarzenbergepisode. Sie vertiefen zwar unsere Kenntnisse über die Liebe Elisas, bringen aber nichts wesentlich neues. Unschwer ist aus ihnen zu erkennen, dass die Liebe zum Prinzen Wilhelm tiefer ging und zum eigentlichen ihr Leben bestimmenden Schicksal geworden ist. Das Buch schliesst mit einer Reihe von Briefen der Prinzessin Luise an Lulu, die über die Krankheit und das Ende Elisas berichten, worüber aus den Briefen der Frau von Clausewitz aber das wesentliche bereits bekannt ist. Einige Briefe Elisas vom Mai 1833 bis zum November 1833 ergänzen die Mitteilungen der Mutter.

Die vorliegende Briefsammlung ermöglicht es Hennig, ein weit ausführlicheres und zutreffenderes Bild von Elisas ganzem Leben und der Entwicklung ihres Charakters zu geben, als es Bär möglich war. Bei der recht grossen Zahl von Briefen, die dem Herausgeber zur Verfügung standen, war es seine Aufgabe, die richtige Auswahl der für die Veröffentlichung geeigneten Stücke zu treffen. Bei dieser Auswahl liess er sich von zwei Gesichtspunkten leiten, einmal sollte aus den veröffentlichten Stücken die geistige und Charakterentwicklung klar hervorgehen, dann aber durften wiederum nicht zuviel Details gegeben werden, welche Gefahr bei der Fülle des Materials sehr nahe lag, wodurch der Totaleindruck dieses Lebens aber leicht hätte gestört werden können. Ein reicher verbindender Text liefert wertvolle Kommen-

tare. Allerdings dürfte hier der Herausgeber in den Schlüssen, die er aus einzelnen Briefstellen zieht, zu kühn sein. Was die äussere Anlage des Buches betrifft, so ist hervorzuheben, dass für die Briefe und den verbindenden Text verschiedener Druck gewählt ist. Es ist so dem Standpunkt derer Rechnung getragen, die in einer Edition vor allem das edierte Material zu lesen wünschen. Die an den Schluss des Buches gesetzten Übersichten über die Mitglieder der königlichen Familie, der Familie Radziwill und der Familie der Mutter der Prinzessin Elisa leisten bei der Lektüre wertvolle Dienste.

E. Graber.

Lux J. A., Das Stadttheater in Posen erbaut von Prof. Max Littmann. Eine Denkschrift. München 1910. L. Werner, Architekturbuchhandlung. 32 S. 8⁰.

Dem als Kunstkritiker bekannten Verfasser kam es wohl darauf an, das neue Posener Theater als Vorbild eines modernen Stadttheaters überhaupt hinzustellen: „Zum Unterschied vom alten Hoftheater, das den Ansprüchen des Fürsten dient und formal stets ein wenig die Marke des Absolutismus trägt, ist das moderne Stadttheater eine Volksbühne geworden, die das demokratische Prinzip sinnfällig zur Erscheinung bringt.“ (S. 8). Um diesem Prinzip gerecht zu werden, muss vor allem der Satz für den Baumeister massgebend sein: einen schlechten Platz gibt es überhaupt nicht. Ein weiteres bestimmendes Moment liegt darin, dass ein Stadttheater zumeist Schauspiel und Oper nebeneinander pflegen muss, demnach der Orchesterraum in der Anlage besondere Aufmerksamkeit erfordert. Diese Bedingungen zu erfüllen, war aber Littmann der gegebene Künstler, der auch noch geschickt Logen hat einrichten können. Das setzt der Verf. in seinem längsten Kapitel: Die Reform des Theaterbaus auf fünftehalb Seiten auseinander. Die ethische und künstlerische Mission des Stadttheaters ist von der einer Bühne der Grossstadt, etwa Berlins, sehr unterschieden: es hat „die strengere, mühsamere, aber vielleicht auch dankbarere Arbeit,“ und soll — Schillers Wort ist noch immer nicht abgenutzt — als „moralische Anstalt“ wirken. Von der äusseren und inneren Ausstattung des Theaters wird, wie nicht anders zu erwarten, viel Lobenswertes gesagt, auch in Kürze das Notwendigste der technischen Einrichtungen und des Kostenaufwandes (übrigens bei 1002 Zuschauern für den Kopf 1690 M.) geboten. Die Ausstattung der Schrift ist vortrefflich, es sind sehr klare Wiedergaben der Pläne und guter photographischer Aufnahmen (Zuschauerraum, Foyer, Hofloge, Gesamtansicht u. s. w.) beigegeben; der Text aber ist auch für eine kurze Denkschrift etwas reichlich feuilletonistisch. Es ist trotz einiger Ausstellungen an dieser Schrift doch er-

freulich, dass der neue Theaterbau (sogar ausserhalb unseres engeren Kreises) eine Würdigung erfährt, die über das im Rahmen der Tagespresse von heut auf morgen Bestehende hinausgeht.

H. Knudsen.

Krzyżanowski St., Monumenta Poloniae palaeographica, Tabularum argumenta I—XXVII. Cracoviae 1907.

Der Verfasser, Professor zu Krakau, hat von der dortigen Akademie den Auftrag erhalten, alle polnischen Urkunden des XI., XII. u. XIII. Jahrhunderts in photographischen Nachbildungen herauszugeben. Das ist eine grosse Sache, denn trotz des beschränkten Gebietes und der im Osten später einsetzenden Kultur hat Krz. für diese Zeit über 1000 Urkunden gesammelt.

Im ersten Fascikel sind alle polnischen Urkunden des XI., XII. und einige des XIII. Jahrhunderts aus den Jahren 1085—1212 abgebildet; ausgelassen sind die päpstlichen Bullen, mit Ausnahme einer einzigen für Gnesen, und die Fälschungen. Die päpstlichen Bullen sollen später in einem besonderen Fascikel vereinigt werden.

Zu den einzelnen Tafeln gibt Krz. kurze Regesten. Aus dem Material, das in unserer Provinz vorhanden ist, sind entnommen die Tafel 2: Bestätigung der Besitzungen der Gnesener Kirche durch Papst Jnnocenz II. 1136 (Domkap. Gnesen), Tafel 3: Kardinal Humbald bestätigt dem Kloster Tremessen die Marienkapelle bei Lentschitz 1146 (Domkap. Gnesen), Tafel 4: Zbilud gründet das Kl. Lekno 1153 (Domkap. Gnesen), Tafel 5: desgl. (Staatsarchiv zu Posen), Tafel 6: desgl. (Domkap. Gnesen).

Fasciculus II. Tabularum argumenta XXVIII—LXVIII. Cracoviae 1910. Urkunden von 1189—1216.

Tafel 38, 39: Lestko bestätigt die Schenkung des Propstes Vinzenz für das Kl. Sulejow um 1206 (Rogaliner Archiv). Tafel 56: Herzog Konrad gibt dem Kl. Strelno einen freien Wochenmarkt um 1212 (Kgl. Staatsarchiv zu Posen). Tafel 65: Schiedsspruch zwischen dem Bischof von Kujavien und dem Kl. Strelno über einige Dörfer 1215 (Kgl. Staatsarchiv zu Posen). Tafel 66: Propst Mengoz von Tremessen verkauft dem Kl. Strelno das Dorf Mlodejewo 1216 (Kgl. Staatsarchiv zu Posen). Tafel 68: Herzog Wladislaw befreit die Dörfer des Kl. Lekno von polnischen Abgaben 1216 (Bibliothek zu Kurnik).

Von den 41 Urkunden stammen nicht weniger als 20 aus dem Kgl. Staatsarchive zu Breslau.

Die Nachbildungen, die aus der Wiener Druckerei von I. Loewy hervorgingen, sind vorzüglich gelungen. Unerfindlich ist mir, warum bei Tafel 56 die 3 Siegel nicht mitabgebildet sind.

R. Prümers.

Nachrichten.

Bericht über einen Urnenfund in Godawy (Kreis Znin). Auf dem Acker des Grundbesitzers Mazany in Godawy ist etwa um die Mitte des Monats Dezember ein grösserer Urnenfund gemacht worden. Es wurden mehrere Steinkistengräber blossgelegt, in denen sich etwa 5 Aschenurnen und mehrere Beigefässe fanden. Die Urnen enthielten nur Leichenbrand. Die Form der Steinkisten war eine ziemlich regelmässige; ausser den grossen Feldsteinen bezw. Deckplatten musste noch eine ganze Menge kleinerer Steine, die als Packung dienten, weggeräumt werden. Die bauchigen Urnen, die meines Erachtens germanischen Typus aufweisen, bestehen aus gelblichem Ton und sind mit Deckeln versehen, die in der Mitte einen Knopf zum Anfassen haben. Da, wo der sorgfältig geglättete Urnenhals sich ansetzt, befindet sich eine ringsherumlaufende, aus vertieften Eindrücken bestehende Verzierung, während unterhalb derselben die Aussenfläche vollständig roh ist. Drei der Urnen sind dem Bromberger Museum überwiesen worden, während sich die übrigen, zum Teil unversehrt, zum Teil als Bruchstücke, noch in Privatbesitz befinden. Allem Anschein nach sind noch mehr solcher Steinkisten in der Nähe, wenigstens liegen noch an drei Stellen blossgelegte Deckplatten, die noch nicht gehoben sind. Falls die Witterung günstig ist, würde es sich wohl der Mühe lohnen, recht bald weitere Nachforschungen anzustellen, da unberufene Hände einen Gewinn für die Wissenschaft leicht in Frage stellen könnten.

Th. Stroedike.

Historische Abteilung der Deutschen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft.

Historische Gesellschaft für die Provinz Posen.

Dienstag, den 14. März 1911 abends $8^1/_2$ Uhr in der Kgl. Akademie, Auditorium II.

Monatssitzung.

Vortrag des Herrn Dr. Loewenthal: Die russische Kunst (mit Vorführung von Lichtbildern).

Der Zutritt ist auch Damen gestattet.

Nach dem Vortrage gesellige Vereinigung in den Patzenhofer Bierhallen, vormals Mandel, Berlinerstr. 19.

Redaktion: Dr. A. Warschauer, Posen. — Verlag der Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen zu Posen und der Historischen Gesellschaft für den Netze-Distrikt zu Bromberg. Druck der Hofbuchdruckerei W. Decker & Co., Posen.